

·中国传统音乐学会第五届年会论文·

三证唐代“拍”的时值

一一 西安鼓吹乐源流考之四

呂洪靜

陕西省艺术研究所

一九八八年七月四日

三证唐代“拍”的时值

——西安鼓吹乐源流考之四

吕洪静

关于唐代“拍”的概念，在《初探唐代“拍”的时值》①（简称《初探》）和《填〈破阵子〉曲子词再证唐代“拍”的时值》②（简称《再证》）两篇文章中已有详述。为了使唐、宋时期的部分音乐艺术研究工作进展的更顺利一些，这一时期“拍”的形态的确立，是至关重要的一环。在《初探》一文中我曾说过：“唐时‘拍’的形态的身影既然在日本都能见到，那我国后世的音乐艺术中必然少不了它的影响。”现介绍几种比较典型的、直接源于唐代“拍”的概念的中外音乐，进一步揭示唐时“拍”的形态的遗存现象，并三证唐代“拍”的时值。

一、《西安鼓吹乐》中的《八倍古段》

在《西安鼓吹乐》中，以拍数名曲的曲目很多，从《三拍》至《十八拍》的乐曲具在。其较普遍的记拍方法是每拍记写两个“○”拍号，这在《初探》一文中已有详述。现介绍一首更醒目 更直接呈现唐代“拍”的时值的乐曲——《八倍古段》：

~ / ~

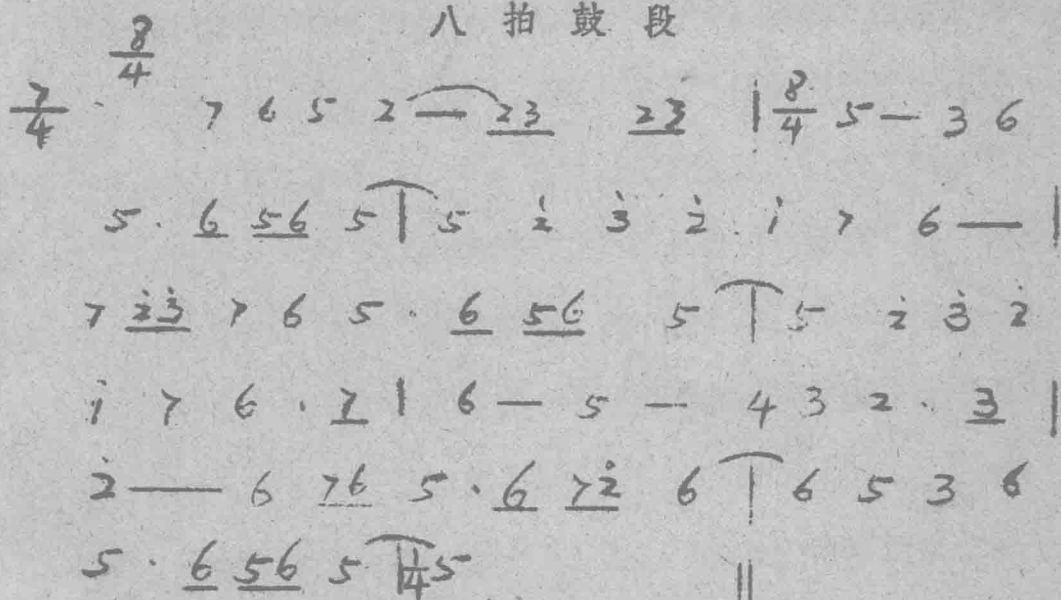
ハート、ハート、ハート
ハート、ハート、ハート
ハート、ハート、ハート
ハート、ハート、ハート
ハート、ハート、ハート

曲名《八倍古段》实应为《八拍鼓段》。这是一个不标曲名（或因曲名失传）而标明乐曲拍数和曲遍名的、内涵丰实的代曲名。意思是说：它是一首八拍的、必须与廿一个字的鼓谱“合乐”的、曲遍名叫“鼓段”的《八拍鼓段》曲。这不仅表明了它必须与鼓谱“合乐”的身份，还确定了它在“坐乐”中的位置，那就是必须用在《八拍坐乐》的头、二、三匝曲段部分。换句话说，《八拍坐乐》的头、二、三匝曲段部分非用“八拍”的乐曲不可，否则不能称《八拍坐乐》。这也是直呼它为《八拍鼓段》曲的原因。

~2~

谱漏抄拍号一个。现参照别的乐社乐谱用“△”形补上。就是一首完整的、并和曲名完全相符的八拍子乐曲了。此曲按现代音乐理论记写出来。即为八个四分之八拍：

八 拍 鼓 段



这种一拍标一个拍号的乐曲，在《西安鼓吹乐》的传抄谱中虽不多见，但也不是绝无仅有的一首。同一乐谱中还能见到八拍的《月儿高》等。这种标拍方法，不仅说明西安鼓吹乐艺人中有明确的“拍”的概念，也是唐时“拍”的时值的又一力证。

二、宗教音乐中的“拍数”乐曲

这里要介绍的是陕南汉中地区洋县池南寺的宗教音乐。这部分音乐是陕南“汉中地区歌舞团”乐队队长王业绪同志 1962 年从老艺人杨子轩先生(原池南寺住持)那里收集、整理出来的。其中和“曲

牌”类乐曲并列的“拍数”类乐曲，都明显的以乐曲的节拍数目名曲，从《四拍》至《十五拍》乐曲具在，而且同名异调者不少，其中《八拍》乐曲最多。

这些以“拍数”命名的乐曲，原本都有曲名，但因“世远声湮”，很多曲名失传，可乐曲的“拍数”，因“合乐”的原因；因有固定的鼓谱在那里约束着，不易改变，艺师们就只好以乐曲的“拍数”名曲了。这就是民间把这部分有固定节拍的乐曲叫“拍数”的原因。

在这些被称为“拍数”的乐曲中，有个别乐曲，杨子轩先生还记得原来的曲名，如《十拍》原名《节节楼》、《雷神调》；《八拍》原名《六月莲》、《佛前花》等。

现以《十拍》乐曲为例，看一下这些以“拍数”命名的乐曲所显现出来的“拍”的时值：

十 拍

《观 音 花》

杨子轩传谱

庄严地 $\frac{4}{4}$

王业绪 记

1=E

$\widehat{6} - \widehat{2} - | 6 \underline{\dot{2}} \underline{\dot{1}} \underline{65} \underline{43} | 2 \underline{23} 2 - |$
 $5 \underline{6\dot{1}} \underline{45} \underline{42} | 5 \underline{56} 5 | 6 \underline{\dot{2}} \underline{\dot{1}} 6 |$
 $\underline{\dot{2}} \underline{\dot{1}} 6 \underline{\dot{2}\dot{1}} | 56 \underline{45} \underline{64} | 5 \underline{56} 5 - |$

6 6 2̇ 6 | 1̇ 2̇ 1̇ 6 | 5 5̇ 6 5— |
 4̇ 5̇ 6̇ 1̇ 5̇ 6̇ 4̇ 3̇ | 2 — 2̇ 3̇ 1̇ 3̇ | 2̇ 2̇ 3̇ 2̇ — |
 6 2̇ 3̇ 1̇ 6 | 5 5̇ 6 5— | 4 4 5 5 |
 6 6 2̇ 1̇ | 6 6̇ 5̇ 4̇ 5̇ 4̇ 3̇ | 2 2̇ 3̇ 2 — ||

此曲原名《观音花》，除前面两个长音的散起外，其余部分是以四分之四拍记写的廿个小节。如果按唐时“拍”的概念——一拍相当于现代音乐理论的八个四分音符的时值来计算的话，这首廿小节的乐曲刚好和它的曲名——《十拍》相符。

其它那些以“拍数”命名的乐曲，都严格的遵守着上面那首《十拍》乐曲计“拍”的法则，也就是说，完全按唐时“拍”的概念命名的。《八拍》乐曲，一定是八个四分之八拍；《双九拍》必须是十八个四分之八拍。即便乐曲为变格小节，也不会有多半拍，或少半拍的现象出现。有一首叫《雷神调》的十拍乐曲，连反复乐句的拍子都严格计算在总拍数以内。因为有固定的“拍数”和固定的鼓谱在那里约束着。

但乐曲的“拍数”有以倍数增加或以倍数减少的现象。如有一首《四拍》乐曲，实际上只有两个四分之八拍，按唐时拍的概念应为一首《二拍》乐曲。老艺师杨先生说，这叫《小四拍》，是一首

节奏紧一倍的快曲。又有一首《单九拍》乐曲，实际上有十八个四分之八拍，应为一首《双九拍》乐曲。这个问题我在《初探》一文中已说明。单拍数乐曲必须重复一遍成为双拍数，才能与敲打一遍为两拍的（廿一个字的鼓谱）——“鼓札子”相“合乐”。这就是“拍数”所表现出来的时值。我想这绝不是陕南洋县池南寺宗教音乐中独有的现象，只不过它表现得更清晰、更古老罢了。

在《西安鼓吹乐》中，除“行乐”中的“高把鼓”形式和“坐乐”中的鼓段曲用“鼓札子”显现“拍”的时值外，民间艺人中还有“钹拍”之说。即用钹敲击拍数的方法。《八拍》乐曲，钹按乐曲的拍数只敲击八下。如果钹在一首乐曲中敲击了十二下，那这首乐曲必定是一首十二拍的乐曲。“钹拍”传统在西安“大吉昌乐器社”演奏的行乐——“高把鼓”形式中表现的最为明显。陕南洋县池南寺的宗教音乐中也保留着这种古老的“钹拍”传统。之所以说它古老，是因为《通典》卷142北魏条中已有“打沙钹”的记载。从记载中可以看出，六世纪初“打沙钹”这一打击乐器已在黄河流域流行了。日本学者岸边成雄先生说：“打沙钹根据雕刻图形，如铜钹，系大型平面圆盘。”④这不仅为唐时“拍”的时值又找到了一个佐证，而且还为我们整理较古老的民间器乐曲的小节划分，提供了较可靠的依据。

三、四川扬琴音乐中的《六板头子》

“四川杨琴”是四川有名的曲艺演唱形式之一。其中大调器乐曲《六板头子》是一首以四分之八拍为“一板”的乐曲。今录潘广德先生记录的此曲片断于后：⑤

$\frac{8}{4}$ 六 板 头 子

$\underline{2} \underline{6}$ 6. $\underline{55}$ 5 $\underline{15}$ $\underline{12}$ $\underline{3561}$ $\underline{5635}$ |
 $\underline{23}$ $\underline{551}$ 2 $\underline{555}$ $\underline{22}$ $\underline{55}$ $\underline{35}$ $\underline{2123}$ |
 5 $\underline{5.6}$ $\underline{1111}$ $\underline{11}$ $\underline{5.6}$ $\underline{13}$ $\underline{511}$ $\underline{6535}$ |
 $\underline{2.3}$ $\underline{51}$ 2 $\underline{55}$ $\underline{23}$ $\underline{65}$ $\underline{13}$ $\underline{21}$ |(略)

这种以四分之八拍为一板的乐曲，在四川杨琴器乐曲中称“七眼板”，即“一板七眼”的意思。从时值上来看这“一板”与唐代“拍”的概念完全一致，只是称谓法为明、清时民间较普遍的用法。虽此曲未全载，可作者接着说：“原只六板的过门音乐发展成十板的完整乐段。”细看发展后的十板《闹台》音乐，确确实实是四分之八拍的十小节，是十板无误。可见“四川杨琴”音乐中“一板”的时值即唐时“一拍”的时值，《六板头子》乐曲当是唐时“六拍”乐曲的时值应不容怀疑。

这种以“板”代“拍”的称谓方法，是明、清以来较普遍的现象，除四川杨琴音乐外，河南梆子文场曲牌音乐中，名叫《一板》

的乐曲，也充分表明着唐时“一拍”的时值：⑥

混板 $\frac{2}{4}$ 一板

21 06 | 02 10 | 21 02 | 55 10 ||

在广东粤剧音乐中，“一板七丁”的慢板唱式，也可说是唐时“拍”的形态的严格遗存。

四、南曲中的“慢三寮”

在渊远而流长的古老乐种——南曲的“寮拍”中，一拍（板）七寮（眼）的乐曲屡见不鲜。如四大名“谱”之一的《梅花操》套曲中，第一节“酌雪争春”，和《四时景》，都是典型的一拍七寮——四分之八拍的乐曲。这种寮拍的组合形式，在南曲中称“慢三寮”。明明是一拍七寮，而用“三寮”称谓，我想这和唐时“三点水”的标拍方法有关。今将王爱群、吴世忠两先生记录的《四时景》片断转录于后：⑦

四 时 景

$1 = G \frac{8}{4}$ (“夏至”、“梅雨濯枝”)

65 62 12 17 6 1216 16 55 |
16 — 6 0 61 6 63 557 |
16 — — 0 2.1 2 — 113 |
 2. 0 32 343 2 332 3 113 |
 ~8~

这种“慢三寮”拍式的乐曲，虽然在名称上与唐时文献上所记载的不尽相同，乐曲的拍数也没有严格的限定，但唐时“拍”的形态依然保存。并且是以五代后蜀欧阳炯所说的“举纤纤之玉指，拍按香檀”的形式保存至今的。也就是说是以唐已后较多见的拍板“按拍”的形式出现的。

另外“指套”《留鞋记》中的《越任好·脱落绣鞋》；“曲”《王昭君》中的《出汉关》；和《北相思·辗转三思》等，都是较常见的、充分显现唐代“拍”的时值的南曲曲目。

五、南北曲中唐代“拍”的概念的遗存

杨荫浏先生在他的《中国古代音乐史稿》明、清戏曲的发展——南北曲一章中，曾列四首《山坡羊》乐曲来对比着进行研究。其中第一曲《藏舟》中的《山坡羊》和第二曲《断桥》中的《山坡羊》，均属明、清南曲中的《海盐腔》体系。两曲分别为十七世纪中叶和十八世纪中叶的作品，其节拍形式也是典型的四分之八拍（请详看《史稿》第870页——880页）。

在沈浩初编著，林石城整理的《养正轩琵琶谱》中，有《武林逸韵》文套曲一套，此套曲由《思春》、《昭君怨》、《泣颜回》、

《傍妆台》、《懒画眉》五首南北曲中常见的曲牌组成。如果仔细的审视一下五首乐曲的节拍组合的话，定会 发现，它们无一例外地均为 68 个现代音乐理论的四分音符的时值，行家称 68 板。这里“板”的概念已现代化，即已是现代音乐理论四分音符为一拍的概念，所以 68 板即为唐时的八拍半。这种定格的节拍形态，充分体现着“古腔古板，必不可增损”的规律。也是史料中所说的“古人弹格，有一成定谱”；“弦索家，守之尤严”的明证。

可见在近千年的时空运转中，各种音乐艺术倾诉过多少情；唱出过多少意；描绘过多少景？音乐旋律的流变也许会千姿百态、色彩斑斓，但唐代“拍”的形态仍越千年而流长。尽管我们在 1746 年刊行的《九宫大成谱》“凡例”中见到了：“一板分注七眼，太觉繁琐。”很多曲目已改记为别的板眼形式的说明。可因为表情的需要；审美意识的潜存；口传心授的传统教授方法，使很多民间演唱、演奏的乐曲，依然保留着唐时“拍”的形态，保持着她那修长飘逸的、和句逗长短不一的双重神韵。

六、日本音乐资料中“拍”的形态

据何昌林先生在《南音十四题》一文中说，约成书于 1192 年的日本琵琶谱《三五要录·秦王破阵乐》，和箏谱《仁智要录·秦王破阵乐》均以“七寮一拍”记写乐曲。

~10~

叶栋先生最近在《唐传箏曲和唐声诗曲解译》中也说，箏谱《仁智要录》“尚在谱字右侧中间常有一点‘口’。这一类点在全曲的两个‘百’字之间有七点为常见。”按，“百”字即我国“拍”字的日本写法，“七点”即为我国的“七寮”或“七眼”，而“两个‘百’字之间有七点为常见。”可见唐时“拍”的时值的遗存现象。在邻国日本也不鲜见，而且打着鲜明的时代标志——唐传箏曲。其曲有《回忽》、《白纈》、《白柱》、《千秋乐》、《平蛮乐》等唐时常见的曲名。

笔者最近有幸在阴法鲁先生处见到英国音乐家劳伦斯·皮肯先生（中文名毕铿）所著的《唐朝传来的音乐》一书。作者以唐时传到日本去的中国音乐为研究对象，在他译记的乐谱中，以四分之八拍记写的乐曲较多见，明显属“一拍七寮”或“一板七眼”的拍眼形式。可“百”字不是记写在小节的第一拍上方，而是记写在小节线的前一拍的上方。也就是说：不是记写在四分之八拍的第一拍上方，而是记写在第八拍的上方，不知何故？按古拍虽无强、弱之称，但有虚、实之别，那“实拍”确确实实的是用“引钹”（小钹𦔻）引出来的，是堂堂正正的正拍，民间更有把从实拍开始的乐曲称“碰头拍”之说，可见记写在强拍的位置上是理所应当的，不要受“底板”称谓之误。

在日本的“雅乐”中，更能直接的见到八拍子、四拍子、十二拍子等标明拍数的乐曲。⑧而日本的“雅乐”是唐时传到日本去的这一

说法，日本音乐史家们（岸边成雄、山根银二、田边尚雄、伊庭·孝等）已做定论。

七、结 语

著名的文学史家刘大杰先生，早在五十年代末就用大量的史料论证过：“曲以拍名，起于唐代。”^⑤其中最有力、最醒目的例证，莫过于唐崔令钦《教坊记》中的《八拍子》、《十拍子》、《八拍蛮》等以“拍数”命名的曲目了。之所以这些曲目有力而醒目，第一，它表明：在八世纪以前已有“以拍名曲”的现象；第二，这种以拍名曲的现象包含着八世纪前后音乐艺术中“拍”的形态，这一形态是音乐艺术中重要的、实质性的问题，也是必须搞清楚的问题。

知道了唐代八世纪以前就有以“拍数”名曲的现象，我们对唐代诗人王建诗中所说的：“日长耳里闻声熟，拍数分毫错总知”中的“拍数”二字，也就心领神会了。对唐段安节《乐府杂录》中，“记曲娘子”——张红红那“颖悟绝伦”的、“一声不失”的、用小豆记曲的动人故事，也可以信以为真了。因为书中确实确实的写着“记其节拍”这句话。这个“拍”的时值如果太细、太碎的话，“一声不失”之说也就难以让人相信了。

我们从陕南汉中地区洋县的宗教音乐中看到，经过上千年的星移斗转，艺师们竟延用着“拍数”这一古老的、唐时资料才能见到的

音乐艺术中的专用名词。这对我们音乐理论工作者来说不能不是一种启示。诚然，音乐艺术形式的确立与流变是“源杂而支繁”的；每个时代的人们又都在创造着与自己时代同步的美的音乐形式。但这绝不等于抛弃一切传统的标新立异，有些基本传统在强大的时代美面前是冲不掉的。唐代“拍”的形态的大量遗存，正好揭示了这个音乐艺术流变的复杂现象。

“由以拍名，起于唐代。”《西安鼓吹乐》“坐乐”中的鼓段由部分，和“行乐”中的“高把鼓”形式，用完整的以拍名由的乐由；用唐时的标拍方法；用宋时的俗字谱式，明示着唐代拍的时值，显现着唐代“拍”的形态，她的古老，她的价值是再鲜明不过的了。

注：

①《中国音乐学》1987年第4期。

②西安音院《交响》1987年第4期。

③见西安鼓吹乐原谱本第71号

④岸边成雄所著《唐代音乐史的研究》下卷第512页。

⑤《中国音乐》1986年第二期第83页。

⑥《豫剧文场曲牌音乐》第30页。张景松同志编。

⑦《福建民间音乐研究》(一)第99页。

⑧见日本昭和五十九年一月卅日发行的《管弦总合乐谱》。

⑨《胡茄十八拍》讨论集第154页。

一九八七年六月定稿

~13~

